ALAN '67

• Aylık edebiyat dergisi • Temmuz 1967 • 150 kuruş •

EGEMEN BERKÖZ
Edebiyatçının Görevi Üstüne
ATAOL BEHRAMOĞLU
Bizim Kuşağın Görevı
ESER GÜRSON
Küçük Adamın Notları
REFİK DURBAŞ
Şiirler
MUSTAFA ÖNEŞ
Şiirler
HÜSEYİN PEKER
Güz Huyu
TUNCER GÖNEN
Erguvan
MURAT BELGE
Epik
GEÇEN AYIN ŞİİRLERİ

4

BU SAYIDA

Türk sanatçısını daha derinlerden, öz yapısı içinde kavrama ve araştıma eğilimi, Egemen Berköz'ün tarihsel bir bilinç içinde gelişen yazısıyla bu sayımızda da sürüyor. Ataol Behramoğlu'nun genç kuşağın görevine dıştan ışık tutmaya çalışan öneri niteliğindeki yazısı da, geniş anlamda aynı konu üzerinedir. Eser Gürson'un Orhan Kemâl incelemesi de dış yapı değerlendirmelerinin yanısıra, yazarın iç yapısını aydınlığa çıkarmak ve yargılamak üzerine kurulmuştur. Türk sanatçısını dar bir çember içinde değerlendiren ve onu bu kısır çember düzeyinde durmadan suçlu çıkaran anlayışın yavaş yavaş kırılmakta olduğunun ilk izleri ortaya çıkmıştır. Daha bir derine, öz sanatçıyı yapan karmaşık temele inme eğilimi günden güne artmaktadır. Gelecek aylarda daha da artacağa benzemektedir. Şu yaşadığımız edebiyat yılları içinde sanatçının «mesai» alanının daha bir genişlemiş olduğunu biliyoruz. Sanat, insan ve toplum bilincinin kaynakları yeterli bir ölçüde genişlemiş, Türk sanatçısı kendini bu kaynakların derinliklerinde kurmak durumuna girmiştir. Sanatçının, hayatın içinde gezinmek ve salt yazmak olan eksik tanımı, artık bugün için çok gerilerde kalmıştır. Hayatın içinde gezinmenin yerini, hayatın içinde kurulmak almıştır. Bu kuruluşun yolları ise alabildiğine geniş ve karmaşık. Bir oluşum, bir varoluş sorunudur bu... Hiç değilse geçen sayımızda belirtilen «Kültür ve eleştiri» ilkesi ile çakıştırmak mümkündür sanatçının «kuruluş» serüvenini. Artık şu gerçek anlaşılmıştır ki, edebiyat eserine yansıyan, edebiyat eserinde dirilen öz potansiyeli, bu kuruluş serüveninden, yani sanatçının oluşumundan başka bir şey değildir. «ALAN» yazarları bir yandan ham duyarlıkların aldatıcı parlaklığında tutsak kalmayıp, çağımızın gerekirliği içinde bu oluşumu tamamlarken, öteyandan Türk edebiyatının öz yapısını derin bir sezgi ve kavrayışla araştırma yolunda yürüyeceklerdir. Dış etkileri silebilmenin, ulusal olmanın belki de tek çıkar yolu, sanatın özünde ulaşılacak olan bilinçlenmedir, diyoruz.

Alan 67 Aylık edebiyat dergisi. Sahibi Sorumlu Yönetmeni: Refik Durbaş. Yazı Kurulu: Egemen Berköz, Eser Gürson, Güven Turan. Yönetim Yeri: Halıcılar Cad. Öz Apt. Da: 5 Fatih/İstanbul. Yazışma ve havale adresi: Refik Durbaş P.K. 709 İstanbul. Yıllık abonesi 15 lira. İlânlar prensip ve pazarlığa bağlıdır. Basıldığı yer: Yaylacık Matbaası. İstanbul. Baskı tarihi: 15.7.1967. Kapak düzeni: Sungu Çapan.
(Dergimizde yayınlanan yazı, şiir ve hikâyeler izinsiz başka yerde yayınlanamaz.)

EDEBİYATÇININ GÖREVİ ÜSTÜNE

EGEMEN BERKÖZ

Türk edebiyatının durumu, edebiyatımız üstündeki türlü etkiler, edebiyatımızın nasıl bir yönde gelişmesi gerektiği gibi sorunlar, son ayların hattâ yılların en çok tartışılan, sözkonusu edilen sorunları.

Bugünkü ve geçmişteki durumunu, verilerini en doğru ve aydınlık biçimde ortaya çıkarabilmek, değerlendirebilmek için, Osmanlı Devletinin gerileme ve Batı burjuva kültürü etkisine girme yıllarından başlıyarak, toplumun gerek iktisadî ve sosyal, gerek kültürel gelişmeleriyle ilintisini gözden kaybetmeden incelemek gerekmektedir, edebiyatımızı.

Kabaca, dışta yağma, içte sömürü üstüne oturtulmuş bir düzeni olan Osmanlı Devleti yönetimindeki Türk toplumu, yüzyıllar boyu dışa, özellikle Batı'ya kapalı kalmış bir toplumdu. Batı ile kültür alışverişi hemen hiç olmayan bu toplumun Doğu dünyası (Arap ve Fars) ile kültür alışverişi de, gerileme devrinde, yok denilecek kadar azalmış, iyice durağanlaşmıştı. Ayrıca Doğu ile olan bu kültür alışverişinin de, başlangıçtan beri, büyük şehirlerde kümelenmiş yöneticiler ve çevresi grubu (saray ve çevresi) ile ikincil bir yönetici grubu ya da yöneticilerle halk arasında aracı olan grup diye adlandırabileceğimiz Anadolu kasaba eşrafının, daha doğrusu bu grupların okumuşlarının, tekelinde olduğunu belirtmeliyiz.

Bir de yönetici sınıfın küçümsediği, ilgilenmediği, bütünüyle yönetilenlerce yürütülen halk edebiyatı var. Doğu dünyası kültür ve edebiyatı ile, yararlandıkları kaynakların ortaklığı (İslâm mitolojisi ve halk masalları gibi) nedeniyle, dolaylı ya da dolaysız olarak, elbet bir alışverişi olan, kökünün bir yandan da, özellikle halkın karşı koyma eğilimini temsil edebilen Alevîlikte aranması gereken bu edebiyatın gelişmesi de, gerileme devrinde durmuş gibiydi.

Konumuz, Batı etkisinde Türk edebiyatının kaynaklarının ve gelişmesinin araştırılması olduğundan, Tanzimat devrinden bugüne uzanan

bu edebiyatı yapan yönetici sınıf edebiyatçısının, halk edebiyatı ile pek bir alışverişi olmadığını düşünerek, yeni Türk edebiyatçısının Batı edebiyatı ve kültürü ile, bir de divan şiiri ile olan ilişkisini göz önüne alıyor, halk edebiyatının üzerinde durmuyoruz.

Batı kültürünün Osmanlı Devleti sınırları içine kollarını uzatması, daha önceki tek olayları dışta bırakırsak, Devlet yöneticilerinin Batı'nın üstünlüğünü kabul ettikleri ve askerî yenilgilerde somutlanan bu Batı üstünlüğüne bir çare bulma çabalarına girdikleri yıllarda başlamıştır diyebiliriz. Ancak o zamanki yöneticiler, askerî yenilgilerle artık iyice ortaya çıkan bu geri kalışın altyapıyla ilgisini görebilecek düzeyde olmadıklarından (Bugünkü yöneticilerin de bu düzeyde oldukları ileri sürülemez elbet) alınan tedbirler orduda yapılan bir takım düzenlemelerden, silâhların ve ordu kuruluşunun yenileştirilmesinden öteye gidemeyen tedbirlerdi, özellikle başlangıçta. Giderek reformların diğer üstyapı kurumlarına yayıldığını, Tanzimat devrinde iyice belirginleştiklerini, yenileşme çabalarının Osmanlı Devletinin karakter çizgilerinden biri haline geldiğini görüyoruz. Böylece Tanzimat devrinden başlıyarak Devletin yıkılışına kadar, adı geçen reform çabaları dolayısıyla Batı ile kurulan ilişkiler sonucu, Osmanlı yönetici katları yavaş yavaş Batı kültürüyle, daha doğrusu Batı kültür ve uygarlığının o yıllardaki üstyapısal görünümleriyle ilgilenmeğe, bunlardan etkilenmeğe başlıyor. O zamandan beri, toplumsal hayatımıza, gittikçe daha büyük oranda karışmağa, İstanbul'dan büyük Anadolu şehirlerine, sonra kasabalarına doğru yayılmağa başlayan Batı kültürünün bu verilerinden biri de edebiyattı. Böylece Batı edebiyatı etkisinde bir Tanzimat edebiyatı doğdu. Bu edebiyatı yapanlar yönetici sınıf sanatçılarıydı, onları besleyen iç edebiyat kaynağı ise Divan şiiri. Sonuç olarak, bizde bir geleneği olmayan, roman, hikâye, oyun gibi edebiyat türlerinin yanısıra, özellikle başlangıçtaki havası ve durumuyla, Batı şiiri aşılanmış Divan şiiri diye adlandırabileceğimiz yeni bir şiir ortaya çıktı. Halk tarafından anlaşılma isteğinin sonucu olarak beliren dilde sadeleşme akımı; özgürlük, ulusçuluk ve benzeri kavramlar da edebiyatımızda görülen başlıca yenilikler arasında sayılabilir, edebiyatımızın Cumhuriyet'e kadar olan evresinde.

Sonra Kurtuluş Savaşı geliyor. Kurtuluş Savaşını izleyen devrimlerin yaratıcısı Atatürk, Türkiye'yi «çağdaş uygarlık düzeyine» yükseltme yolunda çaba gösterenlerin, savaş verenlerin en bilinçlisidir. Fransız devriminin yaydığı düşüncelerle beslenen, bu düşüncelerin etkisinde olan Atatürk'ün, Kurtuluş Savaşını yönettiği yıllarda Rusya'da olan devrimden haberi vardı elbet; ama bu devrimin dayandığı temeli, felsefeyi bilmediği; bildiği kadarıyla da, sanırız, iyi bilmemek, kavramamış olmak

yüzünden; benimsemediği açıktır. Yine de, söylediği «İmtiyazsız, sınıfsız bir kütleyiz» ya da «Köylü efendimizdir» gibi bazı sözlerin bu devrimin etkisi sonucu olduğunu sanıyoruz. Kafasında belli belirsiz, Rus devriminin etkisiyle doğmuş bazı düşünceler bunlar; bunları bir amaç olarak ileri sürmesine sürüyordu, ama onu besliyen düşünce Fransız devriminin yani burjuva devriminin düşüncesi olduğundan, sosyalizmin felsefesini, iktisadını da bilmediğinden, amaçlarını gerçekleştirmek için yanlış yol seçiyor ve böylece yaptığı devrimler birer burjuva devrimi olmaktan ileri gidemiyordu. Burada bir parantez açarak, burjuva devrimi sözünü neden kullandığımı açıklamak istiyorum. Cumhuriyetten sonra yapılan üstyapı devrimlerinin yanısıra, iktisadî alanda izlenen yolun, genel eğilimi bakımından (memlekette ticaret, sanayi ,vb... nin azınlıklardan Türklere geçmesi, bazı devletleştirmeler, kapitülâsyonların kaldırılması gibi tedbirler de dışta kalmamak üzere) yönetici ve aracı sınıfları zenginleştirerek, memleket sanayi, tarım ve ticaretinin bu sınıflar eliyle yürütülmesini sağlama yönünde bir yol olduğunu düşünerek, Atatürk devrimlerini genel bir terimle, «burjuva devrimleri» diye adlandırmakta bir sakınca görmüyorum. Ayrıca, Kurtuluş Savaşı da, hazırlanışı, nitelikleri, yürütülüşü bakımlarından tam bir burjuva savaşıdır. Daha doğrusu, halk savaşı niteliklerinden çok daha fazla, burjuva savaşı nitelikleri taşımaktadır. Bu savaşa halkın katılışı, bütün savaşlara olduğu gibidir. Her ne kadar bu katılış, sömürgeci bir devletin saldırı savaşına asker toplamasıyla bir tutulamazsa da, bu, Kurtuluş Savaşının, tam bir halk savaşı karakterine bürünmesini sağlıyacak bir etken de değildir. (Burada, Atatürk'ün devrimlerinden sözetmemin nedeni, edebiyat sürecimizi etkileyen toplumsal gelişmemizde, bu devrimlerin verdiği sonuçların önemli bir yeri olduğunu düşünmemdir.)

Böylece, bir Doğu toplumu olmaktan çıkıp çağdaş bir toplum olma yoluna girecekken, özellikle uygulanan iktisadî yöntemlerin yanlışlığı ve tutarsızlığı yüzünden Arap ve Fars etkilerinden sonra bir de Batı etkisiyle gerek toplumsal ve iktisadî düzeni, gerek kültürü bakımından iyice karmaşıklaşan Türkiye'de bir burjuva sınıfı yaratılmıştır. Halk ise herşeyin dışında olduğu gibi bu sürecin de dışındadır, burda da âdetâ bir yan motiftir, seyirci kimliğindedir nerdeyse. Bu devrimlerle ilgili tek tepkisinin sadece karşı koymak olması (o da zaman zaman) bu devrimlerin kendi yararına olmadığını bilmese bile sezmesindendir. Böyle bir Türkiye'nin, Batılılaşma akımı sonunda doğmuş, kaynağı Osmanlı yönetici sınıfları ve ancak çok sonraları Anadolu kasaba eşrafı olan burjuva sınıfının, Batı kültürünün, giderek bu kültürün kaynakları olan eski Yunan ve Lâtin kültürü ile Hıristiyanlığın da etkisinde kalmasından doğal ne olabilir?

Türkiye'de sanatçı Osmanlı Devleti zamanında yönetiri sınıflardan çıkmıştır daima. Cumhuriyet devrinde de bu uzun süre böyle olmuştur. Ancak son yirmi otuz yıldan beridir ki küçük burjuva da, yani yönetilen sınıfların en iyi durumda olanı da, sanatçı yetiştirmektedir. Halk ise aydın, sanatçı yetiştirmeğe henüz başlamamıştır ülkemizde. (Kuraldışı durumların kuralı bozmıyacağını düşünerek böyle bir genelleme yapabiliyorum.)

Burada, sanatçının görevini yapıp yapmadığı, ama daha önce, sanatçının görevinin ne olduğu tartışmasına geçebiliriz. Sanatçının görevi nedir? Bir tanıma göre sanatçı çağının tanığı olmakla yükümlüdür. Bunu genişleterek, sanatçı çağını, çevresini, toplumunu, bu çevre ve çağın insanını vermekle, yansıtmakla yükümlüdür diyebiliriz. Buna, sanatçının en yakın örneğinin kendisi olmasından doğan kişisel bakış özelliğini, bir de, sanat yapıtıyla bilim yapıtı arasında olması gereken öznellik - nesnellik ayrımını eklemeliyiz.

Türkiye'de önce egemen sınıf olan saray ve çevresinden, sonra büyük burjuvadan çıkan, son çeyrek yüzyılda ise çoğunlukla küçük burjuvadan gelen sanatçı hangi toplumu ve insanı anlatacaktı ya da anlatabilirdi? Bu sanatçının anlatacağı toplum ya da çevre; elbet kendisinin gelmiş olduğu, içinde olduğu sınıf, bu sınıf çevresi; anlatacağı insan, duyguları, çatışmaları, çelişkileriyle, özellikle Batı kültürü ile Doğu kültürü arasında boşlukta kalmış olmaktan doğan çelişkileriyle; bunun yavaş yavaş bilincine varmaktan, içinde yaşadığı karmaşanın farkında olmaktan doğan acısıyla; bu sınıfın insanı, hem de **aydın - insan**'ıdır. Türk sanatçısı bu insanı, toplumdan çok bu insanı anlatmıştır, ama başarılı, ama başarısız. (Edebiyatımızda insanın önde olmasıyla, şiirin Türkiye'de en ileri sanat olması arasında bir neden - sonuç ilişkisi kurulabilir sanıyorum.)

Edebiyatçının görevinin ne olduğunu, ne olması gerektiğini, kendi anlayışıma göre, açıklamağa çalıştıktan sonra, Türk edebiyatçısına, özellikle ozanına yöneltilen bir suçlamaya, daha doğrusu bir **«edebiyata yanlış bakış»** a değinmek istiyorum. Sözünü edeceğim suçlama, edebiyatçının halktan kopmuş olmasından, sözgelişi, Cumhuriyet devri edebiyatında lâisizm propagandası yapıldığına kadar, çok geniş alanlara yayılan bir suçlamadır. Bence, Cumhuriyet devri edebiyatının iyi yapıtlarında böyle bir propaganda yoktur, olsa olsa bu edebiyatta lâisizm düşüncesinin izlerine rastlanabilir. Benim öznel görüşümü bir yana bırakalım, edebiyatçının Batı kültürü ile Doğu kültürü arasında bocalayan, çelişkiler, iç çatışmalar içinde bir egemen sınıf aydını olduğunu, doğal olarak bu sınıfı ve bu sınıf insanını anlattığını düşünürsek, böyle bir durumu ola-

ğan karşılamak zorundayız. Elbette, bu edebiyatçının yapıtlarında, çıktığı sınıfın etkisi altında bulunduğu Batı kültürü yoluyla gelen lâisizmin de izleri görülecektir. Bu izler, müslümanlık, lâisizm ve hattâ hıristiyanlık düşünceleri arasında, boşlukta kalan egemen sınıf aydınının, hattâ küçük burjuva aydınının içinde bulunduğu karmaşanın bir sonucudur.

Böyle bir karmaşanın varlığı kabul edilince, sanatçının çıktığı sınıfın ve bizzat kendisinin içinde yaşadığı bu karmaşanın, türlü yönleriyle, yapıtlarına yansıması kadar doğal bir şey olamaz diyerek bu düşüncemizi vurgulayalım.

(Batı etkisindeki edebiyatımızın başlangıç evresinde, edebiyat yapıtını biçimlendiren iki önemli öğeden birisi, Batı kültürünün insanımızda ve toplumumuzda yarattığı karmaşa ise, ikincisi de yeni karşılaşılan Batı edebiyat ürünleriydi. Ama, başlangıç evresinde çok belirgin olan ikinci öğe, zamanla önemini yitirmiş, yerini, gittikçe daha büyük oranda, ilk öğeye bırakmıştır. Bugün artık, edebiyatımızda görülen Batı kültürü ile ilgili izleri, Batı edebiyat ürünlerinin doğrudan doğruya etkisine bağlıyamayız. Dolayısıyla, Batı edebiyatı ya da yalnızca Batı etkisinde bir Türk edebiyatından söz edilemez.)

Bir de, sanatçının bir toplumbilimci ya da tarihçi gibi, yaşadığı çağda, toplumun iktisadî ve sosyal yapısını incelemesi, nedenlerini, etkenlerini ortaya çıkarması, çözüm yolu getirmesi istendiğine raslanıyor. Oysa bu edebiyatçının görevi değildir. Eedebiyatçının görevinin ne olduğunu, ne olması gerektiğini, kendi anlayışımıza göre, yazının başından beri tekrarlayıp duruyoruz.

Şu «edebiyatın lâisizm propagandası yaptığı» suçlaması edebiyatımıza yöneltilen suçlamaların yalnız biri. Edebiyatımız ve edebiyatçılarımız hakkında buna benzer daha birçok suçlamalar yapılmaktadır. Son zamanlarda en çok ileri sürülen suçlama, sol kanattan gelen, «edebiyatçının halktan kopmuş olduğu» suçlamasıdır. Burada önce, «halktan kopmak» sözünün saçmalığını belirtmek istiyorum. Hiçbir zaman bir arada olmamış, bir olmamış iki şey birbirinden nasıl kopar? Tâ başından beri, bir uzaklık olmuştur Türkiyede halkla edebiyatçı arasında, halk edebiyatçı yetiştirmemiştir. Ancak edebiyatçının halktan «kopuk» olduğu söylenebilir. Bu bir olgudur ve doğrudur. Çözüm yolu da edebiyatı suçlamada değildir sanıyoruz. Bu sorun ancak toplumsal, iktisadî ve kültürel sorunlarımızla birlikte çözülecektir, düşüncemize göre. (Bu da siyasal örgütlenme ve devlet yönetimini ele almakla mümkün değil midir?)

Edebiyat bir eğitim ve kültür sorunudur artık; ve bugünkü durumuyla halkın edebiyatçı yetiştirmesi düşünülemez. Çünkü eğitim ve kültürden yoksundur. Bir dereceye kadar eğitim ve kültür olanaklarına sahip bir küçük burjuva sınıfının oluşması; aydın, sanatçı yetiştirir hale

gelmesi bile son yirmi otuz yılın işidir. Ancak bundan sonra edebiyatın ilgi alanı büyük burjuva insanı ve çevresinden, küçük burjuva insanına, çevresine kaymağa, insana ve topluma bakan «edebiyatçı gözü» orta sınıf aydını gözü haline gelmeğe başlamıştır. Edebiyatçı (aydın) halkla daha yakın ilişkilere girdikçe, aydın sayısı çoğaldıkça halka yaklaşacaktır edebiyat, onu anlatmağa yönelecektir, ama, küçük burjuva aydını açısından, şehirli aydın açısından bir halk olacaktır elbet bu «edebiyat halkı». Giderek, aradaki çelişmeler, çatışmalar, anlaşmazlıklar, yabancılaşmalar yansıyacaktır edebiyata. Bu da özellikle 1950 sonrası şiiri ve hikâyesinde görülmeğe başlayan bir olgudur. Şehirli aydının kendisiyle, çevresiyle, tarihle hesaplaşmasının bir aynası olacaktır edebiyat. Böyle olması da, bugün, tarihsel bir gerekirlik sonucudur.

Türk aydınını veren, Türk aydınının toplumsal çelişme ve çatışmalar iiçndeki karmaşık durumunu yansıtan, yansıtması gereken bir durumdadır bugün Türk edebiyatçısı. Sözgelişi, din karşısındaki durumu. İki yüz yıldan beri süregelen bir Batılılaşma kaosunun içinde bunalmış olan, halktan kopuk olan, dinle ilgisiz olan, halka yaklaşmak isteyince, dinin, kendisinin ve halkın ayrı inanış biçimlemelerinin bir engel olarak karşısına dikildiğini gören, bunun yarattığı iç çatışmayı, bunun acılarını yaşayan kendisini. Ancak bunu yapmamışsa, yapamamışsa suçlanabilir bu serüveni yaşayan, kesinlikle yaşayan sanatçı - aydın; olaysal gevezeliklerle vakit geçirmişse, tanımadığı, iyi bilmediği şeyleri anlatmağa kalkışmışsa, en iyi bilmesi gereken insanı, kendisini, gerçek yanlarıyla yakalayıp yapıtına yerleştirmek yerine. Kısacası, bütün hayatı, düşüncesi, savaşı, bakışı olacaktır sanatçının, yapıtını biçimlendiren, bu olmalıdır.

Yazımı bitirirken, edebiyat yapıtının değerlendirilmesinde, edebiyatçının yetiştiği, içinde yaşadığı çevre, koşullar ve her türlü etki ilişkilerinin gözönünde tutulmamasından; edebiyatçıya karşı yer yer yanlış ve haksız bir tavır alınmasından bir kere daha yakınmak istiyorum.

BİZİM KUŞAĞIN GÖREVİ

ATAOL BEHRAMOĞLU

Eğer yazıyorsak, hayatımızdan sözetmek için yapıyoruz bunu. Hayatımız bir düş, bir sanrı değilse ,onu doğa ötesi güçler değil de gerçekler belirliyorsa, tek bir edebiyat yönteminin sözü edilebilir bugün: «Gerçekçilik». Birinci ilke budur.

Tarihin akış sürecinde insanların evreni kavrayış tarzlarının değişmiş ve değişmekte olduğunu biliyoruz. İnsanlar bütün bir tarih sürecinde hayatlarını değişik açılardan yorumlaya gelmişlerdir. Fakat düşünce tarihine baktığımız zaman belli tarihsel süreçlerde egemen olan belli görüş açıları, belli kavrayış tarzları bulunduğunu ,görmekteyiz. İlkel insancılık, putataparlık, tektanrıcılık, eleştiricilik ve yeniden uyanış, kargaşa, tanrıtanımazlık ve eşiğinden içeri adım attığımız bilimsellik dönemleri gibi. Bu düşünce dönemlerine insan ve maddî tutsaklık ilişkileri alanında özdeşlik ararsak; ilkel özgürlük, tam tutsaklık, toprak tutsaklığı, sanayi işçiliği ve eşitlik dönemlerini buluruz. Aynı özdeşliği üretim araçları mülkiyeti alanında da bulacağımızı biliyoruz.

İnsanlık tarihinde belli düşünce dönemleri bulunduğu gibi belli edebiyat dönemleri de vardır. Her düşünce döneminin bir edebiyatı olmuştur ve bu edebiyatın düşünsel (ideolojik) örgüsünü o dönemin düşünce öğeleri belirlemiştir. Putataparlık döneminin edebiyatı elbette ki puta tapan insanın hayatı kavrayış tarzını yansıtacaktır. Tektanrıcılık dönemi edebiyatının içeriği şüphesiz ki mistik olacaktır. Bu ilişkiyi bütün düşünce dönemleri ve bu dönemlerin edebiyatları arasında bulabiliriz. Böyle bir araştırma yapmada karşılaşacağımız başlıca engel klâsik mantık kuralları uyarınca düşünmeye yatkın aklımızın düşebileceği yalınlaştırmacılık (şematizm) dır.

Edebiyatçıların çağlarını aştıkları ölçüde büyük olduğu söylenir. Çağını aşma diye bir şey yoktur. İdealist evren kavrayışının, yani gerçeği doğaötesinde bulabileceğimizi bildiren kavrayışın bir çıkarsamasıdır bu.

Temelden sakat bir görüştür. Çağını aşma diye bir şey sözkonusu değildir; fakat çağlarını belirleyen, çağlarının en ileri düşünce tarzlarının, evren kavrayışlarının yetkin örnekleri olan, çağlarının sancılarını ve özlemelerini, çağsal dönüşümleri sezinleyen, çağlarının bilincine vararak çağdaşlarını bilinçlendirmeyi başaran edebiyatçılar vardır. Dante'yi, Shakespeare'i, Goethe'yi, Dostoyevski'yi düşünelim. Hangisi yaşadığı çağın evren kavrayışını aşabilmiştir? Yapıtlarında kendi çağlarının sorunları, özlemleri, sancıları vardır ve çağlarının evren kavrayışı bu yazarların yapıtlarının özüne sinmiştir. Edebiyatçı, çağının gerçeğini kavramalıdır. Çağının özlemlerini, sancılarını duyabilmeli, çağsal dönüşüm belirtilerini sezinleyebilmeli ve bütün bunların temelindeki hareket ettirici ögeyi ya da ögeleri araştırmalıdır.

İdealist edebiyat eleştirmenleri, hiç değişmeyen bazı insansal gerçekler bulunduğunu ve edebiyatın «aşk, merhamet, nefret» gibi bu evrensel gerçekleri işleyip durduğunu söylerler. Onlara kalırsa bu duyguları en iyi, en etkili biçimde işleyen yazarlar en büyük olanlardır. Oysa insan düşüncesinin tarihi bu görüşü yalanlamaktadır. Her çağ kendi insanını yaratır. Bu insan kendinden önceki çağların insanlarından büsbütün ayrı değilse de, yine de apayrı özellikleri bulunan bir başka insandır.

Hayatımızı doğa ötesi güçler değil de gerçekler belirliyorsa edebiyatçının yöntemi gerçekçilik olmalıdır dedim. İnsan hayatının doğa ötesi güçlerce belirlendiğinin düşünüldüğü çağlarda edebiyatçıların romantizm, sentimentalizm gibi yöntemleri olmuştur. Çağımızda da gerçeküstücülük, dadacılık gibi sapmalar olduğunu biliyoruz. Oysa bugünün çağdaşlığı gerçekçilik olmalıdır. Çünkü çağımızı «bilimsellik» belirliyor. İnsan düşüncesi kendi kendisiyle kıyasıya bir hesaplaşma dönemini yaşamaktadır bugün. Çağımız her türlü tutsaklığın kesin olarak yıkılışının arefesidir. Tanrı düşüncesi belki de bir yüzyıl sonra halkların bilincinden kesinlikle silinmiş olacaktır. İnsan, kurtuluşu kendine ve evrene açılmakta aramaktadır artık. Kutsal kitapların insana umdurduğu şey, bugün aya, yarın bir başka gezegene ulaşma ümidinin, her alanda elde edilen bilimsel başarıların yanında solda sıfır kalmaktadır. Çağımız, tahtların devrildiği, her yandan ulusal kurtuluş savaşlarının fışkırdığı bir çağdır. Savaşların, yıkımların, acılarımızı ve yabancılaşmayı doğuran eşitsizliğin ve sınıf farklarının bir tanrı buyruğu olmadığı, fakat belirli yasaları bulunan maddi, değiştirilebilir gerçekler olduğu anlaşılmıştır. Düşünün ki bir Tolstoy, ya da bir Balzac bile bu gerçekleri bugünün orta düzeyli bir üniversite öğrencisi kadar açık seçik bilmiyordu.

Çağımızın bu özelliklerini kavrayamamış, eskinin mistisizminden,

romantikliğinden kurtulamamış edebiyatçılar pek çok. Böyle çağ dışı edebiyatçıların bir anda ortadan kalkacaklarını sanmak diyalektik düşünüş tarzına aykırı olur. Çağlar birbirlerinden bıçakla kesilircesine ayrılmazlar. Eski gelenekler, eski güzellik ölçüleri, eskinin gerçek diye bildiği şeyler bir anda ortadan kalkmazlar. Fakat çağımızı belirlemek durumunda olan **«bilimsellik»** yoğunluk kazandıkça mistisizm, gericilik ve fantazi önemini yitirecek, yok olup gidecektir. İnsan düşüncesini gerçeklikten kopararak dolaylı yollardan mistisizme, doğa öteciliğe götüren akımlar da pek az iz bırakarak geçip gitmek zorundadırlar.

İkinci ilkemizin **«ulusallık»** olması gerektiğini hemen söyleyeyim. Çağdaş bir Türk yazarının başka bir ulusun çağdaş yazarından ayrılması gereken nokta budur. İnsanlığın yarattığı kültür değerleri şüphesiz ki bütün insanlığın ortak malıdır. Fakat dünya halklarının kendilerine özgü uygarlık ve kültür geleneklerine sahip oldukları unutulmamalıdır. Sözgelimi çağdaş bir Fransız edebiyatçısının, diyelim Eluard'ın yapıtı, insanlığın ortak malı ve bütün bir insanlık kültürünün ürünü olduğu kadar, Fransızdır da. Fransız halkının ulusal kültürüyle, ulusal bilinciyle derin bir biçimde ilişkilidir. Bugünün dünyasında **«milliyetler»** gerçeği büyük önem taşımaktadır. Birbirine benzemez nice dillerin bulunuşu bunun en açık kanıtıdır. Ayrı bir dil: ayrı bir düşünce biçimi, ayrı bir üslûp, ayrı bir espri demektir. Çağdaş Türk yazarı kendi ulusal kültürünü sıkı sıkıya incelemeli, değerlendirmelidir. Siyasal alanda olduğu kadar edebiyat alanında da ulusal bilincimizin bulanıklığı bilinen bir gerçektir. Bunun nedenlerini araştırmakla da yükümlüdür çağdaş Türk edebiyatçısı. Eğer bir Türk dili, bir Türk halkı ve bu halkın bir geleneği, bir evren görüşü varsa ancak o zaman bir Türk edebiyatının varlığından söz edilebilir. Çünkü edebiyatın kaynağı halktır. Ulusal olmayan bir tek büyük yazar gösterilemez. Dostoyevski'nin Rusluğunu, Faulkner'ın Amerikalılığını, Sartre'ın Fransızlığını ve bütün bu adamların kökü ta hristiyanlıkta, insancılıkta bulunan ortak Avrupalılıklarını kim tartışabilir.

Bunların yanı sıra, geri bırakılmış, sömürülmüş ve sömürülmekte olan bir ülkenin edebiyatçısı olmak bilinci de Türk yazarını sömürgen Avrupalı, Amerikalı yazardan, sömürülmeyen Rus yazarından ayıran bir noktadır. Bu, çağdaş Türk yazarının dünyaya bakışına türlü biçimlerde, ama mutlaka sinecektir.

Edebiyatımızın **«gerçekçi»**, **«ulusal»** bir yönde gelişmesine önayak olmalıdır bizim kuşak. Kafalarımızda yıkıcı etkilerini sürdürüp duran Enver Paşacı Kemalist tarih karmaşasını bir aydınlığa çıkarmak ve daha lise çağlarında aşılandığımız hristiyan insancılığıyla Avrupalı beyaz adam hayranlığından kurtulmak yönünde harcamalıyız gücümüzü.

Bilimsel verilere uygun bir ulusal bilince varmak için çaba göstermeli, kültürümüzün kaynaklarını araştırmalı, edebiyatımızın geçmişini irdelemeliyiz. Yoksa Tanzimattan bu yana tutturulan ve iç yüzü yeni yeni ortaya çıkarılan «Batıcılık» teranelerine koşut olarak edebiyatımızdaki «yenicilik» teranesinin bir devamı olmak; on-onbeş yıldır etkin olmasına karşın roman ve hikâye alanında son derece kısır kalıp şiir alanında da büyük yapıtlara varamayan ve üstelik edebiyatı okuyucunun en uzağına götüren biçimci, geri bir edebiyat anlayışını **«ileri edebiyat gerçekliği»** (1) diye allayıp pullayarak savunmak olsa olsa ikinci yeninin yanlışını tekrar etmek olur ki, bu da kuşağımız için çıkar yol değildir.

(1) Eser Gürson, Romanın yazılmazlığı üstüne. Alan, Sayı: 3

Küçük Adamın Notları

BABA EVİ, ÂVARE YILLAR

ESER GÜRSON

Orhan Kemâl'in yazar olarak şöhretini Baba Evi ve Âvare Yıllar adlı ilk iki romanıyla kazandığı söylenir. Ona öncülük niteliği kazandıran eserleri arasında, aynı yıllarda yayınladığı hikâyeleriyle birlik, bu iki romanın payı da büyük olmalı. Otobiyografik bir yöntemle yazılmış olup, biribirini bütünleyen bu romanların edebiyatımıza ne getirdiği, ne kazandırdığı sorusuna bir yanıt aramak yararlı olur sanıyoruz.

«Küçük Adamın Notları», yazarın ilk sayfaya, romanların adı üzerine koyduğu açıklama niteliğinde bir başlıktır. Gerçekçi edebiyat taraftarları arasında bu sözü, yazarın edebiyatımızda açtığı çığırın bir simgesi olarak yorumlayanlar çıkabilir. Yine bu söz, yazarın okuyucudan açık bir hoşgörü dileğinde bulunması, olarak yorumlanabilir. Bir bakıma da, yeni bir türe kayarmış gibi göstererek, bu iki romanın roman olma iddiasını yumuşatmaktadır. Oysa biz bu açıklamayı, - iyi bir raslantıyla - yazarın kendi kusurlarını yine kendi kalemiyle tanımlaması olarak değerlendiriyoruz. (a) Kendisini «küçük adam» olarak nitelendiren yazar, romanda otobiyografik kişiliğiyle kuramadığı ağırlık ve etkinliği, «küçük adam» perdesi ardında gizlemekte, (b) bir romanı bütünlemekten çok bütün içinde bağımsızlaşan, yer yer birbirini iten, biri diğerini unutturan, bir araya gelişleriyle de belirli bir roman yoğunluğu kuramayan olaylar ya da hikâyeler zincirini ise, «notlar» sözüyle bağışlatmak istemektedir.

Baba Evi, yazarın çoğunlukla yokluk içinde ve aile baskısı ile yüklü olarak geçen çocukluk ve ilk gençlik yıllarını; Âvare Yıllar ise, baba evinden kopuşun verdiği sorumsuzluk ve başıboşluk duygusu içinde geçen gençlik yıllarını içeriyor. Yeni bir dönemeçle, evlilikle son buluyor roman.

Ancak düzgülü bir zaman sürecinin bütünleyebildiği bu iki kitaba, otobiyografik romandan daha çok, «anılar kitabı» demek uygun düşer.

Gerçekçi edebiyatı yanlış anlaması, yanlış uygulaması; gerçekçi edebiyat anlayışı ile otobiyografik roman arasındaki tehlikeli sınırı görememesi, böyle bir sonuca götürmüştür yazarı. Yaşanmış hayatla tıpatıp bir uygunluk kurmaya, anımsayabildiği birtakım yaşanmış olayları sukatılmadık bir sadakatle vermeye çalışmış, buna karşılık gerçekçi yazarları hayatın kopyası olmaktan kurtaran «kompoze etme» gücünden, seçme, ayıklama ve yoğunlaştırma işleminden yoksun kalmıştır. Anılar toplamı, yaşanmış hayatın bir bütünlüğü olarak önümüze serilmek istenmiştir. Dökümanter bir teknik olarak, anılar zincirini birbirine bağlayan tek bağ, onları aynı kişinin yaşamış olmasıdır. Aynı kişinin, biri diğerini yadırgatmayan aynı boyda anılarıdır bunlar...

Otobiyografik romanın, bir başka yazı türü olan «anı» ile zorunlu bir akrabalık içinde bulunması, kısıtlı bir gerçekçilikle karşı karşıya bırakır yazarı. Özgür roman oluşumu içinde, yaşanılan hayata bir çeşit angaje oluştur bu. Gerçekçi edebiyatın tam bir dış gözlemcilik içinde gelişen özgür yaratışı, otobiyografik romanda daha yaralanmış olarak işleyecektir. Evet, otobiyografik deneyimlerin özünlü (zatî) bir nicelik yükü ile yaşanmış gerçekliğe yapışık bir durağanlık taşımaları, romanın örgensel varoluşunu bu yolda etkiler. Bu durumda ise gözlemcilik sindirilmiştir; ya da dıştan içe kayarak, özgür yaratışı sağlayan bir unsur olmaktan çıkmış, yaşanmışı yeniden dirilten bir gereç durumuna girmiştir. Otobiyografik romanla gerçekçi edebiyat arasındaki tehlikeli sınır, romanla anı arasındaki boşlukla eşdeğerdedir. Söz konusu edilen tehlikeli sınırı, yazarın kendi hayat serüvenine göstereceği sadakatle çakışır görüyoruz.

«Yaşanması mümkün olan»ı en aza indirerek, salt «yaşanmış»a yönelen otobiyografik romanlarda, sadakat ölçüsünün katılığı ya da esnekliği sorunu, üzerinde durulması gereken ayrı bir konudur. Bizim asıl üzerinde durmak istediğimiz nokta, otobiyografik sadakatin, roman yükü taşımaktan daha çok, anılaştırma eğilimi taşıyacağıdır. Bir romanın örgensel bütünlüğü ise, salt anıların toplamı anlamına gelmeyeceğine göre, romanı nicelikçe kuran anıların üstünde bir başka unsurun varlığı gözden kaçırılmamalıdır. En geniş anlamıyla romanın özüdür bu unsur; anıların bağımsız yapıları üzerinde diyalektik bir egemenlik kuran insanî durumdur. Anılara yön veren, onları seçip ayıklayan, romanın iç ilişkilerini bir beyin gibi ayarlayan, giderek örgensel yapıyı kuran özü, otobiyografik romanlarda içeriğin kaçınılmaz bir ekseni olarak kabul etmek zorunluğu vardır. Anılar zincirinden roman kuruluşuna geçebilmenin ilk koşulu da budur.

Gerçekçi edebiyatta, romanın özgür yaratışı içinde kurulan diyalektik iç ilişkilerin toplamı, bir anlamda o romanın yapısal kuruluşuna, özü-

ne eşittir. Yaratma eylemi içindeki bilinçliliğin, öncel bir tezin varlığı olmadan da bir yapı kurabileceği kabul edilebilir. Romanın oluşum süreci içinde gelişen bir plân sorunudur bu. Oysa yaratma eyleminin yaşanmışla koşullandığı otobiyografik romanlarda, durum daha başkadır. Yaşanmışlığın taşıdığı anısal yük, bir yapı kuruluşu olarak, romanın varoluş sürecine bırakılamaz. Bunun tersi, yaratma eyleminin yaşanmışı özgür alanlara sürüklemesine yol açar; ya da yaşanmışı bir roman yapısı dışında ham bir yük olarak iletir. Yazarın hayatını bir roman örgenliğine dönüştürecek olan insanî durumun önemi, bu noktada daha bir anlam kazanmaktadır. Anıları diyalektik bir ilgi alanı yoluyla roman yapısına geçirebilen bir yazar, tehlikeli sınırdan kurtulmuş demektir.

Kabaca bir ayrım yapmak gerekirse, geçmiş zamanı çok yönlü olarak ve geniş boyutları içinde kapsayan otobiyografik romanların yanısıra, bir de yine geçmiş zamanı (ya da yakın bir geçmişi) tek bir yönüyle ve dar bir boyut içinde kapsayan ikinci tip bir otobiyografik romandan söz açılabilir. Orhan Kemâl'in Baba Evi ve Âvare Yıllar'ı bunlardan birincisine girmektedir. İkinci tip için Peyami Safa'nın Dokuzuncu Hariciye Koğuşu adlı romanı örnek gösterilebilir. Bu tip romanlar, doğal bir bütünlük eğilimi, kendiliğinden diyebileceğimiz bir örgensel yapı eğilimi taşımaktadırlar. Nitekim Türk romancılığının başarılı eserlerinden biri olan Dokuzuncu Hariciye Koğuşu'nda, hastahane olayını bütün çıplaklığıyla yaşayan yazarın, çiy beyaz örtüler ve madeni seslerle kurduğu psikolojik yoğunlaşma, romanın ekseni olmaya yetmiştir. Öteyandan uzun bir sürecin çok yönlü yaşantılarını konu kapsamına alan birinci tip romanlarda ise anısal izleri roman yapısına dönüştürecek bir insanî durum yaratmak, romanı bir öz yoğunlaştırması içinde geliştirmek, belki daha güç, ama uygulanılması gereken zorunlu bir işlemdir.

Orhan Kemâl bunu başarabilmiş midir? İlk iki romanıyla onu, anılar zincirinde tutsak kalmış, roman düzeyine geçememiş görüyoruz. Birbirini izleyen ve ancak romanın nicelik yapısını kurabilen küçük hikâyeler, kronolojik bir plân üzerinde, parça parça yaşantıların anıları olarak sorumsuzca dizilmiştir yanyana. Yazar kendi hayat serüveniyle tam bir sadakat içindedir. Ne var ki bu sadakat, yoğun bir roman yapısı kurabilme adına değil de, Mehmet Seyda'nın eleştirmecilere sorduğu «hayatınızı en küçük ayrıntılarına değin anlatın» sorusuna karşılık hazırlamak adına işlemektedir sankı. Çocukluktan gençliğe değin uzanan kesiksiz bir evrimsel süre ile, olayları aynı kişinin, yani yazarın yaşamış olmasından gelen tutarlık, bu iki romanı bir yapı olarak kurmaya yetmemiştir. Yer yer başlıbaşına birer hikâye katılığı taşıyan; bırbıriyle olan ilişkilerinde ise sığ bir yaşama tutarlığıyla yetinen anıları, otobiyografik bir döküman diye adlandırmak, aşırı bir yargı olmasa gerek.

Baba Evi'nde; ev halkına karşı haşin, sert ve öfkeli, medrese eğitimi kafası taşıyan bir baba; günlerini baba baskısı içinde korkuyla geçiren, baba korkusuyla özgürlük özlemi arasında bocalayan bir çocuk; daha geri plânda ise sessiz sevecen bir anne, nahif bir erkek kardeş, romanın tekdüze akışını ören geleneksel bir Türk ailesinin tipik kahramanlarıdır. Aile içinde, giderek aileden topluma açılarak gelişmektedir roman. Yanlış bir eğitim sisteminin izlerini taşıyan bir iç ilişkiler zinciri, yoksulluğun katlanılmaz koşullarıyla içiçe gelişerek, romanın tutarlı bir yaşama düzeniyle eş anlamlı - özünü meydana getirmektedir. Daha çok dış olaylara verilen ağırlığın, yaşanmış olmaktan gelen zorunlu bir diyalektiğidir bu öz. O kadarı Anne Frank'ın «hâtıra defteri»nde de vardır. Bir derinliği olmayan, çoğu zaman alabildiğine sığ, çeşitli anılarla üretilip yinelenen, yer yer ilgisiz olaylarla bulandırılan bu öz, yukarlarda söz konusu edildiği gibi, romanı yapı olarak kuran bir öz değil, bütünüyle anısal bir özdür.

Nitekim roman, yapısal bir özün dışında kalan kuruluşuyla, katı bir otobiyografik sadakatin bütün aksaklıklarını taşımaktadır. Üç ayrı yer plânı, romanı üç ayrı yapıya bölebilecek kadar derin boşluklar açmıştır. Beyrut öncesi çocukluk dönemi, Beyrut ve ergenlik dönemi, Adana'ya dönüş ve gençlik dönemi. Bir anlamda bu dönemlerin herbiri, eksik bir uzun hikâye bütünlüğü taşımaktadırlar. Özellikle üçüncü bölüm, roman kahramanının Beyrut'tan Adana'ya dönüşüyle başlayan bölüm, yapısal boşluğun en katı örneğidir. Roman bu noktada kopmuştur. Baştanberi süregelen baskılı hayat, yerini apayrı bir akışa, başıboş yaşamaya bırakmıştır. Roman kişisini bir matbaa işçisi olarak çalışmaya değin getiren insanî durum, daha ayrı bir duruma, başıboş bir özgürlük içinde oynanan futbol maçlarına sıçramıştır. Mekân ve kişilerle birlik romanın akışı da değişmiştir.

Öteyandan bir romanı gerilim plânı içinde değerlendirmek gerekse, bu üç dönem de içinde olmak üzere, bütün bir romanın boşyere uzatılmış bir giriş bölümünden bir adım dahi öteye gidemediği görülecektir. Alttan alta gelişen etkin bir derinlik, bir gerilim noktası aramak boşunadır. Kocasından dayak yiyen kadın, ölüm döşeğinde trajik bir insancıllığa dönüşen zalim baba, hastalıklı vücuduyla evin geçimini sağlayan erkek kardeş, ya da yoksulluk içinde beliren ilk aşk; anıların kendi yapıları içinde birer gerilim noktası olarak kalmakta, romanın belirlenmesi beklenen insanî durumunu, geniş bir giriş düzeyinde oyalamaktadırlar.

Âvare Yıllar'ın, bu özellikleriyle Baba Evi'nden pek bir değişikliği yok. Yalnız yeri gelmişken şunu söyleyelim. Baba Evi'nin Beyrut dönüşü, gerçekte Âvare Yıllar'ın girişidir. Âvare Yıllar baba evinden kopuşla başladığına göre, ilk romanda bir yama gibi duran son bölümün, niye ikinci

romanın başına alınmadığına şaşıyor insan. Bütünlüğü yitirme pahasına da olsa, köprü kurmak için mi yoksa?.. Haylazlığın romanıdır Âvare Yıllar. Baba Evi'ndeki bunaltıcı hayat tersine dönmüş, başıboş bir özgürlüğe bırakmıştır yerini. Okulu asmak, kızlara sevdalanmak, günübirlik işçilik, amelelik serüvenleri, futbol maçları, İstanbul yolculuğu, açlık, sefalet, derken yavaş yavaş hayatı tanımanın ilk izleri, muhasebe memurluğu, evlilik öncesi aşkı ve evlilik.

Âvare Yıllar'ın iç bütünlüğünü ,anıların özgür ve başıboş yaşama içindeki tekdüze akışları sağlamaktadır. Bu romanın taşıdığı öz de, Baba Evi'nde olduğu gibi, yaşama düzenindeki tutarlıkla eş anlamlıdır. Roman yapısında dirilen insanî bir durumdan daha çok, yalınç birer nottan ileri gidemeyen anıların doğal ılişkileri söz konusudur burada.

Âvare Yıllar'da da, anıların yer yer katı birer bütünlük taşıdıkları, romanda derin boşluklar açtıkları görülmektedir. Romanın hemen her bir olayı ayrı bir iç ilişki kurmakta, ayrı yan kişiler getirmektedir yanısıra. Örneğin muhasebe memurluğuyla başlayan yeni iç ilişkiler, son bölümün getirdiği daha değişik ilişkilerle önemini yitirebilmekte, okuyucunun belleğinden silinmektedir. Yine romanın İstanbul'da geçen bölümü, bütün içinde bir yama gibi kalmakta, kendisinden önce ve sonraki bölümlerin gelişim etkinliğini kırmaktadır. Öteyandan romanın yapısal bir gerilim noktası olabilecek kadar yüksek bir trajik potansiyel taşıyan baba mirası peşindeki bölüm, örgensel bir gerilim noktası olmaktan çok, kendi içinde başarılı bir bölüm olarak sivrilmektedir. Nitekim romanın en başarılı parçası olarak, bu bölüm gösterilebilir.

Bütün bir Baba Evi'nin taşıdığı giriş bölümü niteliği, başıboş yaşamanın çok yönlü ayrıntılarıyla Âvare Yıllar'da da sürmektedir. Anıların yatay bir yaşama düzeyi meydana getiren yakınlıkları, gerçekte insan yaşamasının biteviye süreç içindeki kaçınılmaz tutarlığıdır. Romanın ortalarından başlayarak yavaş yavaş oluştuğu sezilen bir yarı bilinçlenme, bu izlenimi silmeye yetmemiştir.

Birbirinin süreği olan her iki romanın ana kişisi de, doğal olarak yazarın kendisidir. Olayları getiren, kuran, geliştiren, anlatan o'dur. Olaylar onun çevresinde dönmektedir. Daha çok kısa olayları hikâye etme tekniğiyle kurulan kronolojik plân, yazarın dış yaşama bütünlüğünü vermektedir bize; kısır bir dolaylılıkla da iç bütünlüğünü. Ne var ki yazarın anılarına gösterdiği sadakatin ölçüsünce, kronolojik olaylar zinciri salt birer dış olaylar olarak kalmakta, kendi sorunlarına, yan güçlerini ve geri plândaki kişilerini yine kendileri getirerek, roman kişisinin belirli bir çizgide yoğunlaşmasını önlemektedirler. Çoğu zaman da olayların iç yükleri, herhangi bir yan kişi üzerinde derigtirilen ağırlıkla, ana kişiyi bir-

tanık durumuna düşürmekte, bu görünüşüyle de anısal durağanlıklarını daha bir pekiştirmektedirler.

Baba Evi ve Âvare Yıllar'ı romandan daha çok «anılar kitabı»na yakıştırmıştık. Yanılmadığımızın en güçlü kanıtı, her insanın yaşadığı hayatı kendince önemli bulması gibi, Orhan Kemâl'in de tek kaygısının, anlatmaktan kendini alamadığı yaşanmış birtakım hayat sayfalarını tam bir sadakat içinde vermeye çalışması, bunu yaparken de roman nedir, henüz yeterince bılmemesidir. Bu iki kitap erken bir girişimdir gerçekte. Erken girişimin bütün yanlışlarını üzerinde taşımaktadır. Özgür yaratışın sancısını çekmeden, yaşanılan hayatın hazır gereçlerini bir kolaylık olarak kullanmak, yazarın elinde bir romanın oluşum yeterliğini kazanamamıştır. Geçmiş yazarlık deneyimlerinden yararlanarak bugün bir otobiyografik roman yazsaydı, bu iki kitaptan çok daha başka olurdu sanıyoruz.

Otobiyografik romanlarda örgensel yapıyı kuran etken, yazarın bireysel yapısı olduğuna göre, etkin bir roman tipi yaratabilmenin, işlek bir roman yoğunluğu kurabilmenin, daha genelde ise başarılı bir roman kişiliği kazanmanın ilk koşulu da, herşeyden önce yazarın «birey olabilme» sine bağlıdır. Küçük adam - büyük adam ayrımı yaptığımız sanılmasın. Gerçekte yazar, küçük adam, büyük adam tanımlarının üstünde, birey olabilme savaşını veren kişidir. Her yüzyılda bu değışmez ilke içinde görüyoruz yazarı, bugün için de böyledir. Örneğin Jack London, kendi hayatını konu edındiği Martin Eden'de, birey olabilme savaşının en yakın, en dolaysız örneğini vermektedir. O da küçük adamdır; ama yazarlık bilinci içinde kendini kurmasını bilmiştir.

Yazarın otobiyografik romanda birey olabilme savaşı, özgür romanda daha dolaylı olarak, roman kişilerini birey kılabilme savaşı olarak görünmektedir. Yazarlığın birbirinden ayrı nitelikleri değildir bunlar. Başarının kaçınılmaz bir ilkesi olarak, aynı temelde oturmaktadırlar; yazar olabilme aşaması üzerinde kurulan bir temelde. Çoğunlukla Faulkner'in kişileri de küçük adamdır; üstelik sanatçının nesnel eğilimi sonucu, küçük adam oluşlarının bilincinde de değillerdir. Ama romanın yapısı içinde bireysel birer kişilik kazanmakta, kendi dünyaları içinde belirli bir insanî durumu diriltebilmektedirler.

Orhan Kemâl bu iki romanıyla henüz birey olamamış bir yazardır. Kendini etkin bir roman tipi olarak kuramayacak kadar aşağı bir bilinç düzeyinde kalmış bir yazardır. İlk iki romanının bütün kusurları da bu noktaya gelip dayanmaktadır. Yazarın romanda bir altyapı kişisi olarak karşımıza çıkması, bazı çevrelerin sandığı gibi bu durumu bağışlatamaz. Zaten yazarlarımızın çoğunluğu altyapıdan gelmedir. Ne var ki onlar, insan bilincinin geniş boyutları içinde çözülmeye yüz tutan burjuva dü-

zeninin üstünde kurmak durumundadırlar kendilerini. Yazarlık bilincinin, aydın oluşun, sağduyunun kaçınılmaz bir sonucudur bu durum. Yabancılaşmanın, nihilizmin köklerini yaşamanın, başkaldırının, ideolojik eylem alanlarının tek kaynağı da, karmaşık bir yapının çözülümü içinde kurulan yazarlık bilincidir. Bu iki romanıyla baştan aşağı sığ bir yazar Orhan Kemâl. Çağdaş bir yazarın taşıması gereken niteliklerin hiçbiri onda yok. Bırakın çağsal niteliğini, yazarlık bilinci içinde dirilen bireysel bir ağırlığı da yok. Giderek birey olabilme savaşından da vazgeçtik, anılarını bir roman yoğunluğu içinde yontacak, işleyebilecek bir teknik yeterlik de gösterememiştir. Bir mahalle kahvesinde kendi düzeyindeki orta aydınlara hayat hikâyesini anlatmaktadır sanki. Küçük adam gerçekliğini, üstelik kendi gerçekliğini bir orta aydın kalemiyle saptayan Orhan Kemâl'i, bu yönüyle öncü bir yazar ilân etmek... en azından koyu bir ilgisizlik örneğidir, diyorum.

Romanların dil tutumuna ise, Türk Edebiyatının gelişimiyle tam bir aykırılık içinde bulunduğu için, dokunmak istemiyorum.

REFİK DURBAŞ

ŞİİRLER

Ey ezilmişlik.
Birgün ben de ulaşacağım kapılarına.
Yoksulluğun o sonsuz panayırını aşacağım.
Aşkın şiirini ve memuriyetini kuracağım
ve elbette bitecek zamanla edebiyat tarihi.
Sevdanın ve alkolün kahramanlığı. Er mektupları.
Gurbetin yüreğimi dağlayan diktatörlüğü.

⊙

Sevgilim acemi bir karanfil gibi açıyor
her sabah şehrin yanaklarında.
Bense her gece sıkıntıdan ve yeminden
elbiseler biçiyorum. Namussuz ve onurlu sevdalar
dağları dağları da deliyor yalnızlık.

⊙

Işıdım yoksulluğa perişanlığa
uykusuz kamyonlar çizdim gecenin alnına
devşirme köyler, puslu kasabalarda dolaştım
kaç yıl
umudun ve ezilmişliğin çadırında besledim
yorgunluğu
sokakların dilber ellerinden öptüm
saçlarını okşadım dağların
ve kuşlar bile uğramazken karanlığıma
Şimdi hey desem şehri saçaklarından sarsıyor yalnızlığım.

⊙

Eğil yüzüme sevgilim. Çöz iplerini
o uslanmaz hayvanlığımı utandır. Bırakılmışlığımı çınla.
Çünkü doymuyorum abazanlığıma pazar
mecmuaları, şahane çirkinliğim ve hülyalarımla.
Ey serseriliğim. Ey anılarının ahşap kraliçesi.
Şarabı sev, tütünü incitme, beni de unut artık.

MUSTAFA ÖNEŞ

IV

Boyları hep ellerine doğru uzardı
Bir biçimin yaşamsızlığını adlandırarak
Bilinçsiz bir ıslık gibi
Ve sarımtırak seslerle
Çıkarlardı alkol serüvenine

Geceyi geçirecek atları yoktu
Boşalan ellerini gizleyerek ceplerine dizgin yerine
Biraz bozuk para tütün tozu ve uykusuluk bulunurdu
Gündüzün sömürgecilerden edinilmiş
Çarşıların ve gemilerin şenliğinde
Bir deniz anasının peltemsi kayganlığıyla
Koparlardı kendilerinden
Bir özdekin bilmem kaçıncı boyutunu
Dökerken zamanın sonsuz eritkenliğine
Ses dediğimiz direnişleri
Evleri ve ağaçları geçmek zorundaydı
Onların karanlığa bulanmış edilgenliğini
Karanlığın hiçbirşeye tutunmayan
Boyutsuz yani sonsuz boyutlu özdekini
Salgısız kuru çoğalmasız
El değmemiş bir kara tahta gibi duran
Önünde uyuyakaldığımız
En yaşayan yerlerine dokunup kaybolmaktan
Bir azalmanın yuvarlak gölgesinde
Göreli bir intihar
Ya da ölüm alıştırması yapar gibi
Tükenirken yoğunluğumuz
Sonsuz bölümlere ayrıldıkça
Her bölüm sürdürdükçe bir değişmenin varlığını
Gecenin upuzun saçlarını
Sessizliğin kanatlarıyla gezinerek

V

Her gün bir giysiyle yenilenen
O sağır renkleriyle doğanın
Pazar sabahları balkonlara
Asılı çamaşırlara benzer bir soruyla
Otobüslerden artan bir soruyla
Sokaklardan her türlü eğlence yerlerinden
Tilt salonlarından ve sinema önlerinden
Devinmelerle uzayı boşaltarak
Bir kapı ardının dışsal yokluğuna
Bir uzay bölümünün tutarsız uçlarının
Beklemek büyüklüğündeki yokluğuna katılmak

Bir toplum bozgununu geçiyoruz
Giyerek etlerimizi seviyle yorumlanan
Yontuların yaratılmış duruşunun
Bize kendimizi sunan sessizliğiyle
Köle sağlamlığına yarayan kendimizi
Çok eski bir Tanrıyla birlikte
Ya da bir kadını otobüslerden artan
Ki o bir kelebek
Gibi hiçbirşeyi kendinden olmayan
Kırallardan ve eğlence otlarından
Bir potada kaynatılarak
Biraz gülmektir kadın
Türsel gereksinme yargısını dile getirdikte
Yaşam nesnesidir saygı pazarlarının
Konuk gibi giren evrenimize

HÜSEYİN PEKER

GÜZ HUYU

bu hayata nerden başlasa bir bağ karşılar göçmeni
serinlik ve güz huyuyla başlar
onun batık kaderi bir sabah.

dağda bir kaplanın hüznüdür
yürüdükçe yonca yüreğinde sıcak pençelerini
ışıtan bir kaplanın
her sabah yangınlara koşturan birden
biberin uçuklamış ağzında susuzluğa
asma diplerinde ayrık telâşına
ayva düşmesine üzüm sevincine
her sabah yangınlara.

bu kadını sever morarmış yüzünden
önü açıldıkça karasarı yılanla başlayan kadını
ve birgün dağda çatlamış suyu sevmekten
yorgun düşmüş, vahşet ve sevgisine acımıştır.

aşı çoban aşıdır
köyköşesinde seyyar manavdan bir demet çınar gölgesiyle alıp da
mevsim sofrasına açtığı kırpık yeşillik
suyla başladığı o eşsiz akşam yemeği!

yalnızlığını köy duvarına
dipsiz çiviyle yazdı: vay!
böylece bir akarsuyu atladı tek köprüsünden
bir düşten kurtuldu, cesur
ve anasını övdü çapacı kızının
gündelikçi kardeşine
bir kederin beyaz yelesinde
o sıra dağlara bakmaktaydı bir dizi servi.

bütün leyleklerin göçtüğü bir uzak şehir masalına
üç bülbülle geçti altın kafesinde
istemedi ki bağbozumunda
bıçkıdan kan gelsin eline ağlamasın.

tadına karışacaktır bu hayatın,
gecenin toynağı incinerek elinin yarısında
sokağında ve serin avlusunda yanık korusunda
hep aynı hatıraları bölüşecektir gizlice kendisinden
kavakkıyısında başlayıp şarkısına
kanayacak bir bağın orta yerinde kanayacak
ayrılık onun dikenli ve uzun havasıdır
harmanyerinde, yüreğinin güdük asmasına boyatan
çakalüzümünü besleyecek çakalüzümünü.

ilk mektubunu köye yazar el yazısında titrek türkçe
- ova yolunda güneşe tapanlar
geceleri inanır ateşe.
konuştukça dili çözülür
- koyverin gidenleri.
acıklı bir türküyle akşam çöker bağ göğüne
leyleklerin çoktan gittiği, bir uzak şehir masalının..

dağda o billûr kaplana gider gözleri
bir yıldızdan düşer o gece.

ilk mektup toprağın yıkılmış tohumundan gelir: kanyaş!
kısa boylu heves otları bağı sürerek
dağda ufkun sönmüş izinden
göçmenin avcuna bir taç damlası incir sütünü acıtır
yastık ikiye bölünmüş
içinden bu yarım kadın çıkmıştır
seviştikçe altı beyazlanır.

bağ dediğin affetmez.
cumhuriyet bulvarında bayram sabahı
göçmenin başına güneş vurmuş beklemektedir
izcilerin düdükleyip geçtiği kır sokağına
sonra bir su bulup ova yoluna
bütün huysuzluğunun aktığı..

TUNCER GÖNEN

ERGUVAN

Sabah kendine uyanır. kan gelir
duyulur güneşin ıslığı yollarda: yazık
çiçekler. çiçekler doğanın sesleri
konçerto da olsa senfoni de olsa.

Bahçe. yine bahçe. çocuk bakar güne

Erguvan bir sabah uyanır uyanır
ve nemli bir teras deniz gök
biz uyanırız. erguvan kan uyanır.

Ev. ve esmer annem yüzümü çizip geçer
ince ve esmer
öpücükleriyle erguvan kan gelir
ah.

Kemik durur soyuna. gün durur. doğa durur
kan gelir
ah.

Ses geçer bilmecelere. göz biter. gönül biter
yürek. yürek uyur. çocuk uyur. uyanmaz
kan büyür, dökülür ah

Sararır ten koca karanlık örter ışığı
insan susar ağlar yalvarır
geceyi durdurur şey ah

kan uyur. yürek. yürek uyur. çocuk uyumaz
erguvan kan
soğur

Erguvan bir sabah durur oracıkta
ve çiçek gök deniz
biz uyanırız. kan büyür. çocuk ölür
AH   ah

Ağlar ince ve esmer annem. benim
güne bakan güllerim. aşılı çiçeklerim
ağlar. oyuklar açılır yanaklara, sel düşer. dü-
şer ah.

Sabah pişmandır doğduğuna. kan soğur
duyulur güneşin çığlığı yollarda: geçmişola
güller doğanın güzellikleri (ses)
arya da olsa koro da olsa (ses)

Bahçe görünmez. bahçe durur. kuş boyunbüker
kuş uyur. mezar uyur. çocuk içinde
kan örter tabutu. kahır yüz döner

kan uyur. yürek. yürek uyur. çocuk uyanmaz
erguvan kan
soğur

çiçek gök deniz
biz uyansak da kan büyür. çocuk ölür.

EPİK

MURAT BELGE

Tanrısal Öge - İnsanî Öge

Epiklerde anlatılan, her şeyden önce, insanî bir konumdur (situation). Epikler, insanı gölgede bırakan iki düşünce dizgesinin arasında, birinin son bulduğu ve öbürünün henüz yeni başladığı bir dönemde yaratıldıkları içindir bunun böyle olması. En eski mitleri yaratan toplumların (önce çoban, sonra çiftçi toplulukları) inançlarına göre doğa fazlasıyla büyüktü, insanoğlunun doğa karşısına çıkacak gücü yoktu. Onun için, kahraman, gene doğayı temsil eden bir tanrı olabilirdi ancak. Daha sonra ise tektanrıcılık geldi. Bu keresinde tanrısal istem doğadan da fazla güç kazandı, insan büsbütün küçüldü. Tektanrıcı dinler de kendilerine göre insan kahramanlar yarattılar, ama bu kahramanlar birer kukladan fazla bir şey değillerdi; kendi istemlerine değil, Tanrı'nın yüce istemine göre davranıyorlardı; kendi savaşlarını değil, Doğru ve Tek İman'ın savaşını yapıyorlardı; güçleri kendi pazılarından gelmiyordu, Tanrı veriyordu onlara o gücü. Bir Troya savaşı olamazdı tektanrıcılıkta; Müminler Ordusu Kâfirler Ordusu ile savaşa giderdi ancak, Helen'i kurtarmaya değil. Akhilleus'un haddine düşmezdi küsüp oturmak, böyle bir şeye yeltenmeyegörsün, hemen çarpılırdı. Ve boynundan bir **Kur'an** ya da haç sarkıtmadıkça hiç mi hiç öldüremezdi Hektor'u.

İşte bu iki dönem arasında yazılmıştır epikler, onun için bu tür edebiyatta insan insanca ortaya çıkar, insanlar için bir şeyler yapar. İngiliz epiği **Beowulf**'u ele alalım. Kahraman Beowulf canavarları öldürüyor bu eserde. Benzeri hikâyeler daha önce de, daha sonra da çok görülmüştür. Öyleyse nedir **Beowulf**'u onlardan ayıran? Daha eski, mitolojik bir efsanede ne Beowulf bir insan - kahraman olabilirdi, ne de Grendel gerçek bir canavar (yani, canavarların gerçeklik derecesine göre). Beowulf bir bereket tanrısı, Grendel ise kıtlık olurdu. Her ikisi de doğanın iki görünümünü temsil ederlerdi: kışla dövüşen ilkbahar. Bu dövüşe insanlar ka-

rışamaz, sonuçlarından sebeplenebilirlerdi ancak. Tektanrıcılığın saltık egemenliği sırasında yazılsaydı, Beowulf bir Hıristiyan azizi olabilirdi, Grendel ise bir dinsizlik alegorisi. Tanrı Beowulf'u bu dinsizlik canavarını tepelemekle görevlendirir, imanla donatırdı. Oysa bildiğimiz epikte Beowulf etten kemikten yapılma bir insandır, Hıristiyanlık adına değil, kendi adına .ün kazanmak için dövüşür. Bu eser son şeklini aldığında Anglo - Sakson dünyası Hıristiyan dinini kabul etmişti, ama ozanın kurallara uymak için şiirine koyduğu dinî ögeler eserin insanî niteliğini bozmaktan uzak; sonuç dinî alegori değil, bir kişisel kahramanlık destanı.

Bu söylediklerim, epiklerde Tanrı ya da tanrıların hiç rolü olmadığı anlamına gelmez. Ozanlar tanrısız olmadıklarına, belli bir dine ve alınyazısına inandıklarına göre, doğaüstü güçlerin hikâyede rolü vardır; ama bu öge, insanların kahramanlığını gölgede bırakmayacak bir oranda kalır. Örneğin, Roland, Sarazenler'e, yani dinsizlere karşı dövüşür. Ama içinde bulunduğu durumun Tanrı istemini yerine getirmekle hiçbir ilgisi yoktur. Dinsizleri yola getirmek için yapılan bir sefer anlatılmaz burada. Seferden dönerken pusuya düşen ve aşırı cesareti yüzünden ordusunu yardıma çağırmayan bir kahramanın ölünceye kadar nasıl mertçe dövüştüğü anlatılır. Roland'ın yaptığı iş, yani yiğitçe ölmek, din adına kazanılmış bir zafer değildir; kahramanın kendi bireysel başarısıdır. Roland doğru dine inanmış olabilir, ama kolunun gücü bu dine inanmışlığının dolaysız sonucu değildir. Ayrıca, olaylar tanrısal isteme bağlı bir şekilde gelişmez. Ganelon'un ihaneti yol açar olaylara. Ganelon'u da Şeytan, yani Tanrı'nın düşmanı kışkırtmaz, Roland'ın kahramanlığını ve Karloman'ın Roland'a karşı sevgisini insanca kıskanmıştır Ganelon, insanca öc almak ister.

Beowulf ve **Chanson de Roland,** şüphesiz ki putperestlik çağından beri bilinen hikâyelerin Hıristiyanlık görüşlerine uydurulmuş şekilleridir. (8) Ama Hristiyan dininin Germen dünyasına iyice girmediği bir zamanda söylendikleri için epik niteliklerinden çok bir şey kaybetmemişlerdir. Hikâyelerin ana çatıları insanîdir, arada sırada ortaya çıkan dinî motiflerin sonradan eklenmiş fazlalıklar olduğu, olayların gelişmesine hiçbir katkıda bulunmamalarından anlaşılır. Epik sözlü geleneğe bağlı olduğu için, Hıristiyan dinini kabul etmiş, ama bu dini dünya görüşlerini toptan değiştirecek ölçüde benimsememiş ozanların, araya bir takım dinî dizeler

---

(8) Tarihî Roland Hıristiyandı, ama dar bir boğazda birçok düşmanla savaş motifi gerçek Roland'dan daha eskidir ve çok yaygındır. Herhalde Fransız sözlü edebiyatında böyle bir hikâye vardı zaten, sonradan Roland bu hikâyenin kahramanı oldu.

sıkıştırmaları özellikle kolaydır. Netekim, Alman Siegfried destanının romanslaşmış şekli olan **Nibelungenlied**'in ikinci yarısında anlatılan savaş da, ozan tarafından, bir ölçüde, Hıristiyanlık ve putperestliğin kavgası olarak sunulmak istenmiştir. Ama gene de asıl kavga nedeninin Kriemhild'in kini olduğu açıkça görülür. Çünkü burada savaşan grupların dini ne olursa olsun, böyle bir savaşın kaçınılmazlığı bellidir. Üstelik, sonunda yenilenler de Hıristiyanlar olur.

Çoktanrıcı inanca göre yazılmış epiklerde de kahraman bağımsızdır. Savaşların, serüvenlerin amacı hiçbir şekilde dinî değildir. Homeros'u incelerken bunu gören Aristoteles de, epiklerin olay örgüleri ve yapılarının kişiler arasındaki dramatik çatışmadan doğması gerektiğini söylemiştir. (9) Yunan epiklerinde tanrıların insanlararası olaylara sık sık karıştığını görürüz. Ama kahramanlar tanrı yardımıyla değil, kendi güçleriyle ayakta dururlar. O kadar ki, Diyomedes Afrodite ile Ares'e bile kafa tutup onları yaralayabilir. Gerçi bu işi yaparken Atene ona yardım etmiştir, ama Diyomedes zaten yeterince güçlü ve gözü pek olduğu için onu seçmiştir bu işe. Paris de (başka bir epikte) Apollon'un yardımıyla Akhilleus'u öldürür. Ama aslında korkak ve güçsüz bir kişi olan Paris'i yüceltmez bu olay, Paris böylece büyük bir kahraman olmaz. Diyomedes gibi o da, önce neyse gene odur. Başka bir söyleyişle, epik kahramanı ününü kendi bileğinin gücüyle kazanır, tanrı yardımıyla değil. Tanrıya şöyle uzaktan bir saygı göstermesi, arada bir şükredip kurban kesmesi yeter «dinî vecibelerini» yerine getirmeye.

Ancak, bu sözlerden de anlaşılacağı gibi, epiklerin hepsinde kaçınılmaz bir alınyazısı, belli bir gerekircilik (determinizm) vardır. Kahramanın çıkış noktası da bellidir, varacağı nokta da. Kendi başına kazanacağı başarılarla işte bu iki nokta arasında alacağı yolu süslemiş olur. Bunun böyle olması pek normaldir şüphesiz: epikler, tanrısız bir dönemde yazılmamışlardır, Tanrı ya da tanrıların bulunduğu, ama insanlardan, insana bireysel başarı ya da başarısızlık fırsatı tanıyacak oranda uzak durduğu bir dönemde ortaya çıkmışlardır. Dolayısıyla, epik kahramanı kendi alınyazısını bütünüyle kendi yaratmaz, belli bir gerekircilik çerçevesi içinde kişisel çabasıyla bir değer getirmek için didinir. Yaratacağı değerin en yüksek noktası bile önceden bellidir. Örneğin, Akhilleus'un yapıp yapacağı en önemli iş Hektor'u öldürmektir. Bundan sonra öleceğini, alınyazısının böyle olduğunu o da bilir. Kişisel seçmesini de burada yapar işte: öleceğini bile bile, şeref ve arkadaşlık uğruna, Hektor'u yok eder.

Epiklerde alınyazısını yaratan şey, kahramanlık çağının, yani dere-

---

(9) **Poetika**, XXIV, 7-8.

beylik düzeninin yasalarıdır. Çoktanrıcılık düzeninde tanrısal gerekircilik daha da yoğunlaşır, kişiyi iyiden iyiye kuklalaştırır. Ortaçağ'da doğru dürüst bir epik yazılamayışının (birçok denemelere karşın) asıl nedeni budur: insana Akhilleus'unki kadar bile bir seçme hakkının tanınmaması. Kapitalist üretimin toplumsal yapıya egemen olmasıyla yeni bir görüş belirir. «Laissez faire» kuralının en ilkel şeklinden de anlaşılacağı üzere bu görüş bireye sınırsız hak tanımaktadır. Bu düzende birey özgürdür (belli bir sınıfa bağlı birey, elbette), özgür istemiyle her şeyi yapabilir. Robinson Crusoe bu görüşün somutlanmış örneğidir. On dokuzuncu yüzyıldan sonra kapitalizmin bozuklukları su yüzüne iyice vurunca, durum biraz değişir. Bireyin seçme hakkı vardır gene (Sartre'ın, Camus'-nün, Joyce'un, Lawrence'ın kişileri gibi), ama bu seçme ancak bir olumsuzlama (negation) ile gerçekleşebilir. «Şunu yapacağım,» değil, «şunları yapmayacağım,» diyebilir bu çeşit kahraman. Kötü toplum düzeni karşısında insanlığını ancak «hayır» diyerek sürdürebilir, çünkü toplumda «evet» diyeceği bir şey kalmamıştır. Örneğin Joyce'un Stephen Dedalus'u, «şunu, şunu, ve şunu olmayacağım» diyerek sanatçı olur ve toplumunun bir antitezi olarak ortaya çıkar.

Yakın zaman edebiyat okullarından biri olan doğalcılık (naturalizm) ise, bireye olumsuzlama yoluyla seçme yapma hakkını, Sisifos'un taşını kendi istemiyle yuvarlama hakkını bile tanımaz. Hıristiyanlık'da tanrısal gerekircilik neyse doğalcı romanda toplumsal gerekircilik odur. Birey, edilgin bir varlıktır, aldığı etkilerin toplamıdır. İyi olmaya da, kötü olmaya da kendi isteğiyle gidemez, itilir. Faulkner'ın tarz ve yöntem bakımından değilse de dünya görüşü ve insan anlayışı bakımından doğalcı olan romanı **Ağustos Işığı**'nın kahramanı Joe Christmas bu tipin belki de en güçlü temsilcisidir.

Konumdan bir hayli uzaklaştım. Epiklerdeki alınyazısını, çağdaş edebiyattaki gerekircilikle karşılaştırarak anlatmak istedim. Bu sözlerimden bir sonuç daha çıkmış oldu. Sözlü geleneği falan umursamasak bile, yirminci yüzyılda, ya da hiç değilse yirminci yüzyılın yukarıda sözü edilen edebiyat akımları içerisinde, epik yazmanın olanağı kalmamıştır; çünkü böyle bir insan tipi zaten yoktur. Ancak, epik değerlerini tersine çeviren karşı - epikler yazılabilir çağımızda - örneğin, Ulysses. Gerçek anlamda çağdaş epiği yaratabilecek (yani, olumlu, yapıcı değerleri kişiliğinde toplayan bir kahraman yaratabilecek) tek akım, bugüne değin dar bir açıdan görülen, yanlış anlaşılan, zayıf ve fırsatçı temsilciler elinde çoğu kötü, inandırıcı olmaktan uzak örnekler verebilen, toplumcu gerçekçiliktir. Ama edebiyat göz açıp kapayana kadar oluşmaz. Altyapı değişikliği üstyapıyı iyice etkileyince, bu akımın büyük eserler vermemesini gerektiren hiçbir neden yok.

GEÇEN AYIN ŞİİRLERİ

ESER GÜRSON

Varlık dergisi şiir bakımından epey yüklüydü geçen ay. Derginin sürekli şairlerinden birçoğu birarada göründü. Fazıl Hüsnü Dağlarca, Attilâ İlhan, Ceyhun Atuf Kansu'nun yanısıra, Nahit Ulvi Akgün, Hasan Şimşek, Oğuz Kâzım Atok, Rıza Apak, İlhan Geçer, İbrahim Minnetoğlu, Cevdet Atmaca, H. Vasfi Uçkan, Mahmut Alptekin, Muazzez Menemencioğlu, Zeki Kuruca, Şahin Candır, Osman Türkay yer alıyordu. Bir de Âlim Atay, şiirinin yurdunu yitirip, Varlık'a düşmüş nasılsa!

Yaklaşık olarak son on yıldır Varlık dergisinin tutumunun ne olduğu bilinmektedir. Yönetici ve tekseçici Yaşar Nabi, ne zaman dergiyi savunmak durumuna düşse, edebiyatın geçirdiği son değişimlerin karşısına, Varlık'ın uzun geçmişini, geleneğini, eksinin altına düşmeyen tirajını koymaktadır. Derginin ulaşmış olduğu belirli okuyucu katlarını gözönüne alarak, yayımlayacağı yazı ve şiirleri ona göre seçtiğini, üstelik edebiyatın yanısıra toplumsal ve düşünsel yazılara geniş bir yer ayırarak, okuyucuyu eğitmek, ona ileri düşünceyi aşılamak işlevini yüklendiğini, bu yüzden edebiyatla okuyucunun arasını açan son değişimlere yer vermediğini ileri sürmektedir. İddialarının kökten yanlış olduğunu göremeyecek kadar, edebiyatın gelişen sorunlarından habersizdir. Onu bulanık bir editör tipi yapan da, edebiyatın iç sorunlarına kapıyı kapatıp, dergiciliği dışa dönük bir «müessese» olarak yürütmeye çalışmasıdır. Bir anlamda kazanç düşüncesini, edebiyatın gelişimine yeğ tutmak sonucu da çıkarılabilir bundan. Alttan alta dürten bir «otuz dört yıl megalomanlığı» içinde, tam bir statükocu editör kimliğine bürünmüştür. Ne var ki edebiyatın son gelişimleriyle yaralanmış bir statükodur bu. Melez bir Varlık şiir tipinin ortaya çıkışı da bundandır. İkinci Yeni öncesi dönemini tam bir saplantıyla sürdürmeye çalışan şairlerin yanısıra; bu tip şiirde, ırmağın altından akan koyu sular dünün izlerini, dünün beğenisini taşımakta, üstten akan sığ sular ise İkinci Yeni olanaklarını şöyle bir yalayıp geçmektedir. Böylesine bir bileşimin, geçen on beş yıllık süre içinde bir kişilik kurabilmiş, bir düzeye ulaşabilmiş kaç şairi var ortada? Türk Edebiyatını temsil etme hakkını nerden bulduğu belli olmadan,

uluslararası yazarlar toplantısında ve onca yabancı delegenin önünde, hiç sıkılmadan üzerlerine küfür edilen İkinci Yeni şairleri ölçüsünde kaç şair, bırakın kaçını, hangi şairi çıkarabilmiştir editör? Darda kalınca dön geriye, Dranas ve arkadaşlarını yayınlamıştır, Orhan Veli ve arkadaşlarını, Cahit Külebi ara kuşağını çıkarmıştır... Bazı çevrelerde Varlık'ın son bitkisel hayat dönemini, otuz dört yıl yaşayabilmesinin tarihsel önemiyle karıştıranlar var. Saygın olanla yanlış olanın sırrını ayıralım. Bugünkü durumuyla Varlık, edebiyatın zararına işleyen iki üç kuruluşdan biri, belki de en başta gelenidir. Atatürkçülüğü, köy ve toplum sorunlarını her geçen ay biraz daha sığlaştırması, laçkalaştırması biryana, Birinci Yeni gecikmişi ile İkinci Yeni suyuna batırılmış şiirler yayınlayarak okuyucunun şiir beğenisini durmadan soysuzlaştırmaktadır. Belirli bir noktada donup edebiyatın diriliğini yitirmiş, bir zamanların çevresindeki en güçlü yazarları tarafından haklı olarak yalnız bırakılmış Yaşar Nabi için yapılacak en olumlu davranış, derginin sahibi olarak kalmak, yazı işleri yönetimini ise dergiyi eski yararlı işlevine döndürebilecek güçte, gününün sorunlarından haberli bir kişiye bırakmaktır.

Varlık'ı okunur bir dergi kılan, yine de birkaç şair. Attilâ İlhan «Çalar Saat» de Kurtuluş Savaşını bir destan solukluğu içinde kavrarken, şiirin yoğunluk değerini gözden kaçırmıyor. Bu tip şiirlerin yoğunluk değeri, ancak örgensel yapının kuruluş değeriyle tehlike olmaktan çıkıp bir anlam kazanabilir. «Çalar Saat» bu tehlikeyi yaşayan bir şiir. Ceyhun Atuf Kansu «Gül Hanım» la, «Üç Elma Bey» le tam bir Anadolu şairi olma yolunda görünüyor. Anadolu'yu nesnel görüntüleriyle çok iyi tanıması, nesnel-betimsel bir şiir tipine yönelmesi, renkli ayrıntıları pekiştirip doğal bir Anadolu atmosferi kuruyor şiirlerinde. Dağlarca'nın «Ne Biliym» adlı şiiri, şiir tarihinde en çok rasladığımız yapılardan biri üzerinde kurulmuş. Her dörtlükte ya da bentte yinelenen bir dize ile, şiiri açmak ve daraltmak tekniğidir bu. Kurulan yapının iskeleti niteliğini taşıyan bu dize, sağa sola taşmaların önünü aldığı gibi, çağrışımları ve görüntüleri kendi iç yükü ile bağımlayarak, şiirin içeriğini merkezileştirmektedir. Özellikle son dörtlük ya da bent, şiirin ağırlık noktasını meydana getirir, vurgusunu taşır. Şunu da söyleyelim; daha özgür bir yapı anlayışı içinde kurulan günümüz şiiri, artık bu yapı kolaylığını çok gerilerde bırakmıştır. Dağlarca bu son şiirinde de üslûp uygulaması içinde görünüyor. Nicedir düşünsel ve toplumsal sorunları sığ bir kavrayışı var. Son yıllardaki öz gelişmeleri, şiirinin doğaçtan gelme potansiyelini her geçen gün biraz daha açığa çıkarıyor, biraz daha sığlaştırıyor onu. Derginin diğer okunabilir şiirleri Âlim Atay ile H. Vasfi Uçkan'dan. Şiiri pek ciddiye almaz görünen Atay'da belirgin bir ilerleme yok; Uçkan ise şiirini yenileme çabasında.

ALAN '67

• Aylık edebiyat dergisi • Temmuz 1967 • 150 kuruş •

EGEMEN BERKÖZ
Edebiyatçının Görevi Üstüne
ATAOL BEHRAMOĞLU
Bizim Kuşağın Görevi
ESER GÜRSON
Küçük Adamın Notları
REFİK DURBAŞ
Şiirler
MUSTAFA ÖNEŞ
Şiirler
HÜSEYİN PEKER
Güz Huyu
TUNCER GÖNEN
Erguvan
MURAT BELGE
Epik
GEÇEN AYIN ŞİİRLERİ

4